



You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Feministyczne re-konstrukcje kobiecości. Hannah Höch – Frances Leeming – Lynn Hershman Leeson

Author: Agnieszka Nieracka

Citation style: Nieracka Agnieszka. (2014). Feministyczne re-konstrukcje kobiecości. Hannah Höch – Frances Leeming – Lynn Hershman Leeson W: J. Tymieniecka-Suchanek (red.), "Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze. T. 1, Aspekt posthumanistyczny i transhumanistyczny" (s. 325-336). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Feministyczne re-konstrukcje kobiecości Hannah Höch – Frances Leeming – Lynn Hershman Leeson

AGNIESZKA NIERACKA

Uniwersytet Śląski, Katowice

Wybór trzech artystek, z których jedna rozpoczęła swą działalność w weimarskich Niemczech, nie jest przypadkowy. Przedmiotem rozważań jest bowiem namysł nad konstrukcjami kobiecej cielesności i tożsamości. Ekspozowane, wizualnie eksplorowane ciała niosą z sobą historyczny zapis zmian w postrzeganiu człowieka. W tym wypadku te genderyzowane cielesność i tożsamość są definiowane przez same kobiety – artystki związane, jak w przypadku Hannah Höch, z niemiecką awangardą i, jak w twórczości Frances Leeming i Lynn Hershman Leeson, ze współczesną sztuką wideo-artu. Dadaistyczny cyborg z fotomontaży Höch (choć termin „cyborg” nie funkcjonował w weimarskiej kulturze) znakomicie antycypuje późniejsze kulturowe dyskursy zorganizowane wokół cyborga jako obrazu, konceptu, metafory, by znaleźć w końcu rodzaj filozoficznego projektu w pisarstwie feministki Donny Haraway¹. Kolażowy, animowany film Frances Leeming *Genetic Admiration* eksploruje masową wyobraźnię związaną z rozwojem inżynierii genetycznej, digitalny *Teknolust* Hershman to postfeministyczny projekt technologicznej ontogenezy. Prace wymienionych artystek dekonstruuja, w różnym stopniu i z różnym natężeniem, wyobrażony fantazmat kobiecości, wskazują na performatywność tożsamości płciowej, stawiają pytania o podmiotowość kobiety w świecie zdominowanym przez technologiczny porządek zawłaszczony przez fallocentryczną kulturę.

¹ D. HARAWAY: *A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist Feminism in the 80s*. In: *Feminism/Postmodernism*. Ed. L.J. NICHOLSON. New York–London, Routledge, 1990.

Demontaż kobiety

W gwałtownie modernizujących się weimarskich Niemczech debatowano o nowym, technologicznym porządku ogarniającym wszystkie sfery życia. Modernizacja, urbanizacja i kultura masowa znalazły swą reprezentację choćby w filmie Fritza Langa *Metropolis* (Niemcy 1927) prezentującym niebywałą złożoność kulturowych dyskursów. Znakomicie to ujawniają ruchy awangardowe – a Hannah Höch była jedyną kobietą związaną z grupą berlińskich dadaistów. Jeden z przywódców Awangardy – Adolf Behne, pisał:

Dada pokazuje świat 1920 roku. Wielu może powiedzieć: rok dwudziesty nie jest taki straszny! A jest tak: istota ludzka jest maszyną, kultura jest w strzępach, edukacja stała się arogancka, dusza człowieka jest okrutna, głupota jest normą, siły zbrojne sprawują najwyższą władzę².

Sztuka fotomontażu została odkryta przez dadaistów. Bo przecież liczyła się nie tylko wymowa nowej sztuki, w której berlińscy dadaści³ upatrywali remedium na „agonalny” stan społeczeństwa, liczył się także akt tworzenia, ów gest cięcia, segregowania i montowania. Porównując fotomontaże Höch z pracami kolegów – artystów zgrupowanych w ruchu Dada, można powiedzieć, że jedynie w jej dziełach dostrzegamy obawę i fascynację wynikające z połączenia technologii i kobiety. Te nowe koncepcje obrazowania – eksperymenty z fotograficznymi kolażami – demontowały ówczesną kulturę. Konwencjonalne fotografie rzeczywistości umieszczane w prasie, reklamowych folderach, ilustrowanych magazynach, cięte i zestawiane obnażały konwencjonalność mainstreamowej kulturowej wyobraźni. Siła fotomontażu ujawniała też ukryty dyskurs ideologii. Pierwsze Międzynarodowe Targi Dada w Berlinie w 1920 roku sygnował przecież zwisający z sufitu *Pruski archanioł* – manekin z głową świni odziany w mundur pruskiego generała.

Dadaistyczny manifest grupy artystów berlińskich zawiera nie tylko gwałtowną negację ekspresjonizmu, który, jak pisano, „w Niemczech zgodnie z ulubioną manierą stał się zażywną idyllą”, „sentymentalnym sprzeciwem”, „mdłą opozycją”, ale także zaznacza ostrą linię graniczną oddzielającą dadaizm od dotychczasowych kierunków artystycznych⁴. W manifestie uderza jeszcze jedno

² A. BEHNE: *Dada*. „Die Freiheit” 1920, July; cyt. za: M. BIRO: *The Dada Cyborg. Visions of New Human in Weimar Berlin*. Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 2009, s. 25. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z pozycji obcojęzycznych podano w tłumaczeniu autorki artykułu.

³ Podkreślam odmienność ruchu dadaistycznego w Berlinie, który związany był w sposób szczególny z powojenną sytuacją polityczną Niemiec weimarskich.

⁴ *Manifest dadaistyczny (1918)*. W: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*. Wybór i oprac. E. GRABSKA, H. MORAWSKA. Warszawa, PWN, 1963, s. 319.

sformułowanie: „mówicie »tak« życiu, które prze do góry przez negację. Afirmacja-negacja: gigantyczny hokus-pokus istnienia spala nerwy prawdziwego dadaisty”⁵. Afirmacja i negacja: to oczywiste, że technologiczne przyspieszenie spotykać się musiało ze zróżnicowanym, nieraz wewnętrznie sprzecznym, wartościowaniem. Choć na Targach Dada ogłoszono śmierć tradycyjnej sztuki i proklamowano nową „sztukę maszynową”, wydaje się, że dystopijna wizja modernistycznej technologii, sankcjonowana w pewnym sensie przez ekspresjonizm, jednoczyła się paradoksalnie z utopijną fascynacją. To przekładało się na techniki artystyczne. Hannah Höch napisze później, że oboje z Raulem Hausmannem postrzegali siebie jako inżynierów, budowniczych rzeczy, montażu (sztuki)⁶. Trzeba koniecznie wspomnieć o jednym z pierwszych fotomontaży Höch *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die Letze Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (1919–1920), gdyż te, podobnie jak kolaże Hausmanna, Johna Heartfielda czy George’a Grosza, odnosiły się do nowoczesnej technologii i jej związków ze społeczeństwem. Praca artystki ujawnia też główny przedmiot jej zainteresowania: związek technologii z Nową Kobiętą weimarskich Niemiec. Sugestywnego jej opisu dokonała Maria Makela: „Fotomontaż przedstawia rojące się, fantasmagoryczne zoo, w którym mieszkańcy mężczyzn, kobiet i zwierząt kręcą się, skaczą, zderzają się, ożywiając płaską powierzchnię przez odśrodkowe siły ich zbiorowego tańca [...] collage jest wirtualną encyklopedią zawierającą wszystkie, ważne politycznie, militarnie i kulturowo, postaci we wczesnym okresie weimarskich Niemiec”⁷. Zbiorowy taniec jest inkorporowany w środowisko technologiczne, ilustrowane przez maszyny bądź eksponowane, przeskalowane części maszyn: łożyska kulkowe, opony, koła zębate, oraz fragmenty nowojorskiego, wielkomiejskiego środowiska. W tym tańcu uczestniczy Nowa Kobieta, której role społeczne i tożsamość podlegały stałym procesom redefinicji w powojennym okresie. To właśnie ona, w rozpoznanych wizerunkach Asty Nielsen i Poli Negri, ona jako sama Hannah Höch, a także jako anonimowa tancerka, nurek czy łyżwiarka.

Analiza zestawionych z sobą fotografii i tekstu pozwala wysnuć wniosek, że Höch jednocześnie aprobeuje i poddaje krytyce te, medialne przecież, reprezentacje. Tnie kuchennym nożem, kobiecą ręką, piwny kałdun niemieckiej, weimarskiej epoki kulturowej.

Następny fotomontaż to *Das Schöne Mädchen* (1919–1920) – obraz zdekonstruowanego kobiecego ciała w otoczeniu technologicznych znaków. Niekompletna figura kobiety umieszczona zostaje pośród fragmentarycznych przestrzeni zawierających części ciała (ucięta ręka z zegarkiem) i części samochodu

⁵ Ibidem, s. 322.

⁶ M. MAKELA: *The Mysogynist Machine: Images of Technology in the Work of Hannah Höch*. In: *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*. Ed. K. VON ANKUM. Berkeley, University of California, 1997, s. 109.

⁷ Ibidem, s. 112–113.

(wał korbowy, opona, logo BMW). Kobieta ma zamiast głowy rozżarzoną żarówkę (oświecenie?). Taka prezentacja – cyborgowego przecież w istocie – hybrydycznego wizerunku Nowej Kobiety zaświadcza znowu o ocenie technologii jako tej, która zarówno konsoliduje, jak i rozprasza cielesność i tożsamość. Hannah Höch zatem, celebrując nową, wyemancypowaną kobietę w dobie rozwoju przemysłowego, zarazem poddaje naszej ocenie sprzeczną naturę takiego doświadczenia. W odróżnieniu od aktywności, jaką przejawiają postaci w *Schnitt mit...*, kobieta zostaje unieruchomiona pośrodku kompozycji. W kolejnych pracach artystka prezentuje hybrydyczne i monstualne ciała, mieszając gender, rasę i seksualność. To już rozstanie z berlińskim dadaizmem, który zresztą wygasł w 1922 roku. Poszukiwanie nowej formy artystycznej, której nadal patronuje feministyczne myślenie, odnajdziemy w konstruktywistycznych fotomontażach z cyklu *Etnographic Museum* (1925–1930), zainspirowanych afrykańską sztuką prymitywną. Stałym motywem staje się hybryda i maska. Kobieca tożsamość, zdaje się powiadać Hannah Höch, jest skomplikowana i różnorodna. Peter Boswell podkreśla, że etnograficzny cykl przynosi nader przenikliwy namysł nad alienacją kobiety, która jest umiejscowiona na cokole i izolowana od społecznych kontaktów. Maska, jaką nosi, ukrywa jej tożsamość, ale zarazem ujawnia jej emocjonalny niepokój⁸. Oto kobiece ciała-hybrydy, mieszanek białej i czarnej rasy, jak w *Mischling (Mieszaniec)*, gdzie twarz czarnej kobiety zostaje obdarzona ustami kobiety białej, zastygając nieoczekiwanie w niepokojącą, zdeformowaną „maskę kobiecości”; z kolei *Fremde Schönheit (Strange Beauty)* prezentuje nagie ciało białej kobiety leżące w uwodzicielskiej pozie, obdarzone ogromną głową obcej istoty wpatrującej się bacznie w widza. W *Indische Tänzerin* twarz Renée Falconetti, grającej Joannę D’Arc w filmie Carla Theodora Dreyera (*Męczeństwo Joanny d’Arc [La passion de Jeanne d’Arc]*. Francja 1928), jest w połowie przykryta egzotyczną maską sygnującą inną „warstwę” kobiecości. Analiza tego fotomontażu musi odnieść się do znaczenia postaci Joanny we wspomnianym filmie. To samotna wojowniczka stojąca naprzeciw sędziów uosabiających Prawo stanowione przez mężczyzn, osądzających w istocie jej wyzwoloną kobiecość. Maska – tu obca przecież kulturowo – odnosi się do bardziej problematycznej struktury gender. W tajemniczym fotomontażu *Dompteuse (Poskromicielka, 1930)* fascynujące, androgyniczne ciało nosi maskę pięknej kobiety.

Hannah Höch analizuje w swojej twórczości fenomen Nowej Kobiety, utkanej zarówno z wyobraźni, jak i z materialnej rzeczywistości, wskazujący na zmieniający się modus nowoczesnej kobiecej tożsamości odróżniającej się od tradycyjnych typów kobiet ery wilhelmińskiej. Matthew Biro⁹ trafnie podkreśla,

⁸ P. BOSWELL: *The Photomontages of Hannah Hoch*. Minneapolis, Walker Art Centre, 1997, s. 12.

⁹ M. BIRO: *The Dada Cyborg...*

że ta Nowa Kobieta była raczej medialnym produktem niż rzeczywistą osobą. Symptomatyczny opis ikonizacji kobiecego ciała znajdujemy u Janet Ward. Ekspozowane woskowe postaci kobiet w oknach wystawowych, wydane voyeurystycznemu spojrzeniu, powołują do życia swe odbicie, które stanowią ciała realnie istniejących kobiet. Oto manekiny po obu stronach szyby¹⁰. Höch analizuje tę kobiecość jako rodzaj mitu, odkrywając wszakże jego feministyczny, rewolucyjny potencjał. Standardy kobiecego piękna, stereotypowo definiowane przez kulturę, działają jak opresyjny mechanizm i artystka jest tego świadoma, kwestionując chociażby ustanowioną wyższość białej, europejskiej kobiety. Przez zestawienie dwóch kontrastujących z sobą, kulturowo „obcych” wizerunków kobiecości w jednej kolażowej realizacji Hoch wskazuje, że kategoria kobiecości jest w istocie społecznym konstruktem, przeto demontuje mit piękności i ujawnia kulturowo-społeczne praktyki zorganizowane wokół niego. Estetyczna kategoria piękności jest kulturowo zmienna – zdaje się mówić Höch, tworząc wizerunki kobiety jako zwielokrotnionej „innej”, bo pochodzącej z egzotycznej, obcej kultury. Artystyczny projekt, który przepracowuje nową tożsamość weimarskiej kobiety, jest w rzeczywistości odkryciem jej hybrydowej natury. A czyż hybrydowa natura nie przysługuje feministycznym cyborgom?

Feministyczny *patchwork*

Genetic Admiration kanadyjskiej feministki i performerki Frances Leeming jest bliski artystycznej praktyce berlińskiej artystki. Jest również bliski animacjom Terry’ego Gilliamy w *Latającym cyrku Monty Pythona*. W dobie cyfrowych filmowych praktyk i efektów CGI Leeming ostentacyjnie wybiera tworzywo animacyjne i tradycyjny sposób animacji, który nie ukrywa, ale właśnie eksponuje proces artystycznej kreacji. To swoistego rodzaju rękodzieło, kolażowa forma eksplorująca współczesną „genetyczną mitologię”. Swobodne skojarzenia, nieoczekiwane asocjacje łączą wybrane przez Leeming wycinanki z różnych obrazów czerpanych z otaczającej nas współczesnej ikonosfery (stare numery magazynu „Life”, plakaty, książki, ikoniczne postaci filmowe, a także nieruchome fotografie miejsc związanych z popularną rozrywką). Czarny humor, absurd i groteska towarzyszą temu „zszywaniu” opowieści o genach, które są bohaterami tak wielu filmów, ale które przecież są niewidzialne. Manipulacje genetyczne, klonowanie, zabiegi związane z ciałem – to, co w nader poważ-

¹⁰ J. WARD: *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Berkeley, University of California Press, 2001, s. 228–239.

nej tonacji opowiedziane zostało w fabularnych filmach *science fiction*¹¹, tu zostaje opatrzone ironicznym komentarzem wykiwającym męskie fantazje o ewolucji, reprodukcji, produkcji, dziedziczeniu i postępie. W kolażowej formie wszystkie cytowane elementy łamią ciągłość albo linearność prymarnego dyskursu i prowadzą do podwójnego czytania, bo fragment postrzegany jest przecież w relacji do jego środowiska tekstowego. Sztuka (czy raczej: sztuczki) kolażu czyni z artystki trickstera – modyfikacja elementów, jakie wykorzystuje do swej układanki, nie jest ukrywana, lecz ostentacyjnie wystawiona na pokaz. Wiadomo, kto pociąga za sznurki w tej opowieści, projekt artystyczny jest jawnie wpisany w tekst, a forma manipulacji zostaje ujawniona. Interpaazy prezentujące pustkę czarnego ekranu też służą tej grze. Awangardowego dzieła nie można umieścić w hermeneutycznym toku wyjaśniania i interpretowania. Należy się poddać swobodnemu ciągowi skojarzeń, a nie chłodno analizować filmową formę. Rozpoznajemy oczywiście postaci z klasycznego kina hollywoodzkiego (np. Marlenę Dietrich, Joan Crawford), osobę Walta Disneya kojarzymy z filmową animacją, ale jednocześnie zdumiewamy się, gdy jako animowana pszczoła (z jego głową) oddaje się czynności zapylania kwiatów. Możemy uczenie dowodzić, że to przewrotny cytat z filmu Kurta Neumanna (*Mucha* [*The Fly*]. USA 1958), opowiadającego w kasandrycznym tonie o eksperymentach genetycznych, ale w ten sposób umknie nam istota tego awangardowego dzieła sztuki. To oczywiste, że cuda genetyki nie są przedmiotem admiracji Frances Leeming. Można powiedzieć za Rosi Braidotti, że „manipulacja życiem za pomocą inżynierii genetycznej umożliwia stworzenie nowych, sztucznych potworów w najnowocześniejszych laboratoriach naszych biochemików”¹². Kiedy w grę wchodzi nowe technologie reprodukcyjne, kobieta zdaje się lokowana po stronie monstrów. Ujawnia to przecież film Leeming: w surrealistycznym pejzażu parku rozrywki anonsovane są pokazy monstrów odsyłające do słynnych *freak shows* („Olga – dziwniejsza niż dziecko Rosemary”, „Matka, która zaszokowała świat”, „Raeliański przepis”¹³ czy wreszcie „Rodzina Francos. Trzecia płeć”). Cuda natury i cuda nauki? Park rozrywki przemierza cygański wóz, w którym animowana postać Marleny Dietrich przepowiada przyszłość z kryształowej kuli...

¹¹ Np.: *Wyspa* (*The Island*. Reż. M. BAY. USA 2005), *Gattaca – Szok przyszłości* (*Gattaca*. Reż. A. NICOLL. USA 1997), *Gatunek* (*Species*. Reż. R. DONALDSON. USA 1995), *Obcy: Przebudzenie* (*Alien Resurrection*. Reż. J.-P. JEUNET. USA 1997), *Kodeks 46* (*Code 46*. Reż. M. WINTERBOTTOM. Wielka Brytania 2003), *Nie opuszczaj mnie* (*Never Let Me Go*. Reż. M. ROMANEK. USA–Wielka Brytania 2010), *Istota* (*Splice*. Reż. V. NATALI. Francja–Kanada–USA 2009).

¹² R. BRAIDOTTI: *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*. Przeł. A. DERRA. Warszawa, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009, s. 116.

¹³ Raelianie są sektą ufologiczną. Napis „Raelian recipe” widnieje w filmie nad rysunkiem ufoludka. Raelianie w 1997 roku założyli firmę Clonaid, a po kilku latach ogłosili, że udało im się sklonować człowieka.

Centrum genetycznej admiracji to wolny rynek podaży i popytu. Centrum „łączy technotriumfalizm wystawienniczy z utowarowieniem ciała na międzynarodowym konkursie piękności. W tym strumieniu obrazów, łączących nieskończony ciąg identycznych słoików na fordowskiej linii montażowej ze sprzedażą spermy i jajeczek na wolnym rynku, *Genetic Admiration* umieszcza reprodukcyjną inżynierię genetyczną w obrębie spektakularnej historii fetysyzmu towarowego i kontestowanych pojęć wartości”¹⁴. Pragnienie spektaklu zawłaszcza również przestrzeń sakralną. Cud Zwiastowania nie może się obyć bez słoika z taśmy montażowej zawierającej cudowny przecież, genetyczny mus. „W spektaklu nie należy dopatrywać się zwykłego nadużycia technik masowego rozpowszechniania obrazów. Jest to raczej wizja świata, która stała się rzeczywista, znalazła materialny wyraz; uprzedmiotowiony światopogląd” – pisze Guy Debord¹⁵.

Kobiece ciało jest miejscem praktyk biotechnologicznej prokreacji. W finale *Genetic Admiration* gigantycznych rozmiarów kobieta w zaawansowanej ciąży opuszcza wyznaczone jej miejsce i zarazem opuszcza groteskową, fallocentryczną przestrzeń, krocząc przez miasto, samotna jak nie-ludzkie monstrum z japońskich horrorów.

Digitalny dotyk

Lynn Hershman Leeson – amerykańska feministka, prekursorka sztuki nowych mediów, twórczyni performance’ów, kreatorka swojego alter ego: Roberty Breitmores – dzieli artystyczną działalność na *B(e)fore C(omputers) i A(fter) D(igital)*. Dwie realizacje Hershman weszły do komercyjnego obiegu: *Conceiving Ada* (1997) i *Teknolust* (2002). Podkreślam to, bo trzeba pamiętać, że takim sposobem *Teknolust* zaczął funkcjonować jako jeszcze jeden obraz z gatunku *science fiction*, kompletnie niezrozumiany i niesprawiedliwie osądzony w porównaniu z widowiskowymi realizacjami tego wiodącego gatunku filmowego. A przecież oba filmy wpisują się w dyskurs cyberfeminizmu, dopełniając przestrzeń kobiecego komentarza cyberkultury.

Teknolust jest opowieścią o dorastaniu, nie tylko ze względu na postaci, ale także ze względu na nasze społeczne związki z technologią. Technologie XXI wieku – genetyka, nanotechnologia, robotyka, otworzyły puszkę Pandory. Wpłynie to na losy całej rasy ludzkiej. Związek z komputerowymi formami

¹⁴ J. STACEY: *The Cinematic Life of the Gene*. Durham, Duke University Press, 2010, s. 247.

¹⁵ G. DEBORD: *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Przeł. M. KWATERKO. Warszawa, PIW, 2006, s. 34.

wirtualnego życia, które są autonomiczne i samokopiujące się, ukształtuje los naszego gatunku¹⁶.

To istotnie „opowieść o dorastaniu” widza-użytkownika umieszczonego między tradycyjnym dyspozytywem kina a środowiskiem nowych mediów i różnymi formami interfejsów.

Filmowa opowieść o samotnej uczoney, biogenetyczce Rosetcie Stone (Tilda Swinton), która stworzyła ze swojego DNA, na swój obraz i podobieństwo, samokopiujące się automaty: Ruby, Olive i Marinne (we wszystkich rolach Tilda Swinton), tylko pozornie wypełnia zobowiązania gatunku. Technoorganiczne klony wyglądają jak ludzkie istoty, ale są świadomymi swej inności, inteligentnymi maszynami. Do przeżycia potrzebny jest im chromosom Y uzyskiwany ze spermy. Rosetta programuje Ruby, używając fragmentów klasycznych, hollywoodzkich filmów ze scenami uwodzenia. Ruby odgrywa te sceny w trakcie wędrówek do realnego świata i tym sposobem zdobywa „pokarm” dla swych siostr. Stały kontakt z tą rzeczywistością powoduje rozwój duchowości Ruby. Kiedy spotyka Sandy’ego (Jeremy Davies), zakochuje się w nim ze wzajemnością. Wszystkie postaci w tym filmie próbują znaleźć sens w otaczającym je świecie (światach). Ale, jak powiada reżyserka, tylko miłość może uczynić świat prawdziwym. Tylko w ten sposób można odnaleźć harmonię między realną a wirtualną przestrzenią.

Przyznaję, że przywołane streszczenie filmu brzmi nieprzekonująco. Ale przecież Siegfried Kracauer też niegdyś określił *Metropolis* Fritza Langa mianem beznadziejnie głupiej anegdoty, upatrując wartości filmu jedynie w wyrafinowanej formie estetycznej¹⁷. Nie przywołuję tego sądu, żeby usprawiedliwić wybór tej właśnie realizacji Hershman. Wybór bowiem nie domaga się usprawiedliwienia, jeśli tylko zadamy sobie trud wpisania tego filmu w konteksty niekoniecznie związane z klasyfikacją gatunkową. Utopijne czy dystopijne projekty przyszłości, oferowane przez gatunek SF, są bowiem w istocie modernistyczne. Cyberpunkowa, postmodernistyczna rebelia zaledwie musnęła ten rodzaj kina, a uwielbiany przez teoretyków technokultury *Łowca androidów* Ridleya Scotta (*Blade Runner*. USA 1982), choć zawiera cały katalog nowych sposobów widzenia, odnosi się jednak do niekonsekwentnej gry reżysera z tożsamością człowieka i replikanta. Hershman nakłada na swój film dwa wzory: parahollywoodzką narrację o technologii i pożądaniu oraz feministyczny dyskurs o ciele i technologii¹⁸. Oba te porządki przenika sieć intertekstualnych od-

¹⁶ L. HERSHMAN: *Private I: An Investigator's Timeline*. In: *The Art and Films of Lynn Hershman Leeson*. Ed. M. TROMBLE. Berkeley–Los Angeles, University of California Press, 2005, s. 101.

¹⁷ S. KRACAUER: *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*. [Przeł. E. SKRZYWANOWA, W. WERTENSTEIN]. Warszawa, Filmowa Agencja Wydawnicza, 1958, s. 138.

¹⁸ Mogłabym tu przywołać typowo męskocentryczne realizacje – filmy o kobiecych klonach: *Kobieta-Demolka* (*The Demolitionist*. Reż. R. KURTZMAN. USA 1995) i *W przededniu zagłady*

niesień. Zarówno tematyka podjęta przez reżyserkę, jak i imiona i nazwiska bohaterów odsyłają do postaci z rzeczywistości pozafilmowej, teoretycznych poszukiwań feministek i cyberfeministek związanych z technokulturą. Trzeba mocno zaznaczyć odniesienia do postaci i twórczości teoretyczki nowych mediów i artystki performance'ów Allucqure Rosanne „Sandy” Stone, transseksualnej autorki *The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age*, do Sherry Turkle i jej książki *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet* czy wreszcie do kanonicznego tekstu Donny Haraway *Manifest cyborga*. Film jest też mocno związany z wcześniejszymi pracami autorki – wspomniany już *performance* z postacią Roberty, artystyczna realizacja podwójnej tożsamości, jest przecież działaniem wiążącym metaforycznie *live art* z postmodernistyczną kulturą symulacji.

Teknolust przedstawia w sposób dosłowny spotkanie obrazu filmowego z ekranem monitora, spotkanie ciała i jego zwielokrotnionego obrazu, akcentuje liminalny stan między organicznym a cyfrowym. Jest reprezentacją tego, co Kaja Silverman nazywa „kulturowym ekranem”¹⁹. Cytaty wizualne, jakich używa Hershman, odsyłają przecież do hollywoodzkiej fabryki snów, do produkcji wyobrazonego fantazmatu kobiety. Wklejając fragmenty hollywoodzkich melodramatów²⁰ do tkanki swego filmu, autorka korzysta z nich jak z bazy danych, wizerunki bowiem takich gwiazd, jak Kim Novak i Elizabeth Taylor zostają zapośredniczone, poddane mediacji przez Hershman – „demonstratorkę obrazów”. Funkcjonując jako „taśmy motywacyjne”, będące dla Ruby przepustką do realnego świata i jej erotycznych podbojów, zostają jednocześnie pozbawione ich pierwotnego sensu ustanowionego przez męskie spojrzenie. Działają raczej jako rodzaj mentalnego implantu uczestniczącego w tworzeniu podmiotowości Ruby. Ta ironiczna wersja hollywoodzkich narracji ujęta jest w nawias podwójny, bo obraz śniącej Ruby, po której twarzy przepływają czarno-białe kadry, jest jednocześnie metaforycznym odwzorowaniem pozycji widza podczas filmowego seansu.

Powrót do przeszłości kina zestawiony jest z pikselizacją obrazu, cyfrową estetyką monitora, ikonografią oferowaną przez *science fiction*. Postać Ruby, klona Rosetty Stone, jest utkana z obrazów kobiecości, filmowych kopii (wszakże kopiowanie jest centralnym motywem tego filmu), upozowana na uwodzicielkę – *femme fatale* z wyzywającą czerwienią ust, czerwonymi paznokciami,

(*Eve of Destruction*. Reż. D. GIBBINS. USA 1991). W pierwszym bohaterka obdarzona typowo kobiecą żądzą zemsty jest też zależna od serum, którym dysponuje tylko naukowiec, jej kreator. W drugim Eve VIII – stworzona przez dr Evę Simmons cyborgowa kopia jej samej – uniezależnia się od swojej kreatorki, snując podstępne plany zagłady planety.

¹⁹ Zob. K. SILVERMAN: *The Threshold of the Visible World*. New York–London, Routledge, 1996.

²⁰ *Złotoreki* (*The Man with Golden Arm*. Reż. O. PREMINGER. USA 1955), *Kiedy ostatni raz widziałem Paryż* (*The Last Time I Saw Paris*. Reż. R. BROOKS. USA 1954).

długimi czarnymi włosami, w czerwonej sukni. To oczywista hiperbolizacja hollywoodzkiego wizerunku kobiecości podkreślająca performatywność tożsamości seksualnej. Marinne i Olive uzupełniają ten barwny korowód kobiecości. Marinne jest rudowłosa, odziana w błękit, Olive zaś to platynowa blondynka w zieleniach. Jackie Stacey podkreśla, że to naśladowanie modelu przestrzeni barw, logiki kolorów kodowanych w RGB (*Red, Green, Blue*) obecnej w technice analogowej i cyfrowej, odnosi się do technologicznej konwergencji między cyfrowym i genetycznym sampilowaniem²¹. Rzeczywiście, to digitalne klonowanie pozwala na jednoczesną obecność na ekranie trzech Tild Swinton grających role trzech klonów, obecność osiąganą przez techniki kompozytowania.

W przeciwieństwie do groźnych kobiet-cyborgów istniejących w kinie *science fiction* samokopiujące się automaty, obdarzone funkcjonalnymi żeńskimi imionami, to po prostu miłe, pełne empatii dziewczyny.

Zamiast produkować wzniosłe i ponure obrazy biocyfrowego życia, Hershman przesuwa problem w stronę intymności, pragnienia, pożądania. Filmowa przestrzeń staje się nieomalże udomowiona (Rosetta porozumiewa się ze swymi klonami przez ekran... kuchenki mikrofalowej). Dziewicza kreatorka sztucznego życia jest osobą samotną, zagubioną i nieporadną, a produkcja klonów urzeczywistnia jej marzenie o posiadaniu rodziny i zmianie świata na lepsze. Olive czyta psychologiczne książki, Marinne robi zakupy na eBayu, Ruby troszczy się o swoje siostry, zdobywając „życiodajną substancję”. Wszystkie rozmawiają o różnicy między ludzkim a biocyfrowym życiem, zafascynowane światem istniejącym poza ich technologicznym środowiskiem. „Ludzie różnią się od nas – mówi Marinne – ranią się wzajemnie, zabijają, umierają. Nie rozumiem ich konstrukcji. My jesteśmy doskonalsze, czemu nie ma nas więcej? Możemy się przecież kopiować. Chcę czuć bicie mojego biologicznego zegara! Przestań – odpowiada Ruby – kiedy jesteś tak defensywna i agresywna, zdajesz się być całkowicie ludzka”.

„W odróżnieniu od monstrum we *Frankensteinie* Mary Shelley czy złego robota z *Metropolis* Fritza Langa, wszystkie postaci w *Teknolust* dojrzewają do miłości i – ostatecznie – do reprodukcji. Programowanie przez uwodzicielskie sceny z klasycznego kina odzwierciedla potężną moc, z jaką wchłonięte obrazy wpływają na nasze zachowanie” – pisze Lynn Hershman²². To istotna uwaga odnosząca się do współczesnej „kultury bazy danych”, do zapośredniczonej medialnie pamięci społecznej, pamięci protetycznej, wypływającej z naszego zaangażowania w medialne reprezentacje²³. Feministyczny dyskurs wpisany

²¹ J. STACEY: *The Cinematic Life of the Gene...*, s. 200.

²² L. HERSHMAN: *Private I: An Investigator's Timeline...*, s. 101. Trzeba pamiętać, że słowo „reprodukcja” funkcjonuje w języku angielskim jako rozmnażanie, ale także kopiowanie.

²³ Koncepcję pamięci protetycznej wprowadziła Alison LANDSBERG. Zob. EADEM: *Prosthetic Memory: the Ethics and Politics Memory in Age of Mass Culture*. In: *Memory and Popular Film*. Ed. P. GRAIGNE. Manchester, Manchester University Press, 2003.

w ten film przewrotnie dekonstruuje struktury gatunku *science fiction*, obrazy technologiczowanego kobiecego ciała, ale redefiniuje relację widz – obraz – autor. Autorska interwencja w praktyki i reprezentacje biocyfryzacji jest meta-medytacją nad sztuką wideo-artu, technologią i cielesnością. Przedmiotem namysłu Hershman Leeson jest przecież medium reprezentacji, system lub program – inteligentny agent²⁴. W zakończeniu filmu, które swą ikonografią przypomina ekran komputerowego monitora, nie pojawia się słowo *The End*. Hershman używa istniejącej Sieci, by wprowadzić tam agenta Ruby: <http://agentruby.sfmoma.org/> (AGENT RUBY'S EDREAM PORTAL). Nie ma zatem zakończenia: w każdej chwili możemy połączyć się z AI Ruby i klikając na jej ikonę, śnić razem e-sny.

²⁴ Znakomite wyjaśnienie pojęcia inteligentnego agenta (*intelligent agent*) można znaleźć w tekście Marcina SKŁADANKA: *Inteligentny agent – teoria i perspektywy*. „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35–36.

Агнешка Нерацка

Феминистские ре-консрукции женского
Hannah Höch – Frances Leeming – Lynn Hershman Leeson

Р е з ю м е

Телесные проявления реконструируют изменения в восприятии человека. Предметом исследования в настоящей статье являются работы артисток радикального, феминистского мышления. Выбор не случайный – мотивирован фактом, что каждая из них деконструирует изображаемый фантом женского, фиксируясь культурный дискурс концентрирующийся на концептуализации гибрида или метафоризованной фигуры киборга. Механизированное сознание и тело обнаруживают дадаистские фотомонтажи Hannah Höch, которая артикулирует модернистский, веймарский миф Новой Женщины. Авангардное искусство видеоарта Frances Leeming гротескно разоблачивает практику генетической манипуляции, технологии репродукции, попукультурной мофологизации науки. Реализуемый в эстетике High Definition фильм *Teknolust* Lynn Hershman Leeson – киборфеминистский нарратив о реляции между женским телом и искусственной формой жизни, автономей и копированием одновременно является рефлексией над автореференциальной функцией медиум. Генетические репликации рассматриваются в контексте цифрового репродуцирования. Феминистские работы фундируют своего рода дискурсивные коды, в которых нарратив мультиплицирует значения, опираясь на эстетику поверхности.

К л ю ч е в ы е с л о в а: феминизм, коллаж, киберкультура, тело, искусственная интеллигенция

Agnieszka Nieracka

Feminist re-constructions of femininity
Hannah Höch – Frances Leeming – Lynn Hershman Leeson

S u m m a r y

Bodily images reflect transformations in the perception of a human being. The objects of my reflection are works of artists inspired by feminist thought. The works are devoted to constructions of corporeality and female identity. The selection of the artists is not coincidental – each of them deconstructs an imagined phantasm of femininity inscribing her works in the cultural discourse focused on the concept of the hybrid or a metaphorically understood cyborg figure. Reflection upon mechanization of consciousness and body are unveiled in Hannah Höch's dadaist photomontages which deconstruct a modernistic, Weimar myth of the New Woman. Frances Leeming uses an avant-garde form of video art to preposterously depict the practice of genetic engineering, reproductive technology and pop-cultural mythologization of science. *Teknolust*, a film in High Definition aesthetics by Hershman Leeson, is a cyber-feminist story about relations between the female body and artificial forms of life, autonomy and reproduction, but it is also a reflection upon a self-referential function of the medium. Genetic replication might be analysed from the perspective of digital reproduction. The works by the three artists are thus characterized by a specific, autotelic type of utterance, a message which broadens the production of meanings by means of a complex surface aesthetics.

Key words: feminism, collage, cyberculture, body, artificial intelligence (AI)